

Hacia una definición del documental de divulgación histórica

Towards a definition of historical documentary

RESUMEN: el documental histórico inaugurado por la cineasta ucraniana Esther Shub a finales de la década de 1920 es una de las especialidades temáticas que mayor continuidad han tenido a lo largo de la historia del documental. No obstante, a pesar de mantener una destacada presencia en la pequeña y la gran pantalla, el estudio sistemático de sus características no ha sido abordado abierta ni suficientemente por los investigadores. El presente artículo intenta realizar un esbozo conceptual de los elementos más importantes que definen este género histórico, y que se derivan, por un lado, de su naturaleza documental y, por el otro, de su finalidad divulgativa.

Palabras clave: género documental, divulgación, documental histórico.

ABSTRACT: *Historical documentary created by Ukrainian filmmaker Esther Shub at the end of the decade of 1920 is one of the specialities that has had more continuity in the history of the documentary genre. However, in spite of maintaining a notable presence on cinema and television, the systematic study of its characteristics has not been discussed adequately by the researchers. This article means to achieve a conceptual outline of the most important qualities that define it. These are derived, on one hand, from its documentary nature and, on the other, from its purpose of popularizing.*

Key words: *Documentary Genre, Popularizing, Historical Documentary.*

En nuestros días, el documental histórico alumbrado hace casi un siglo por Esther Shub en la antigua Unión Soviética continúa despertando interés entre los realizadores cinematográficos y televisivos de todo el mundo –en España lo demuestra el estreno reciente de filmes como *Los niños de Rusia* (2001), *La guerra cotidiana* (2002), *La guerrilla de la memoria* (2002), *Elena Diakonova Gala* (2003) y *Camino de Santiago. El origen* (2004), o de series

televisivas como *Memoria de España* (TVE, 2004)–. No sucede lo mismo, sin embargo, entre los académicos y los investigadores del género; así, el estudio de sus características o bien ha sido ignorado por éstos o aparece de manera desdibujada en algunas obras que abordan de modo general las relaciones entre la historia y el binomio cine/televisión.

En este contexto, el presente artículo quiere ser una primera aproximación teórica y sistemática a los principales rasgos que definen el documental de divulgación histórica. Como este subgénero, al margen de desarrollar unos contenidos específicos y de emplear unas técnicas y recursos propios, pertenece al género documental, parto de la delimitación del territorio que le corresponde a éste, estableciendo tentativamente las fronteras con otros géneros próximos a él, tanto en el cine como en la televisión. Una vez expuestas las características que se derivan de su naturaleza documental, se abordan las peculiaridades que le vienen dadas por su especialización temática, que sirven de base para, finalmente, proponer una definición.

1. *Una aproximación al género documental*

Muchos han sido los autores que a lo largo de su historia se han esforzado por definir el documental, sin embargo, éste sigue siendo hoy un género de difícil delimitación tanto en el campo cinematográfico como en el televisivo.

En el cinematográfico, el principal problema estriba en que, aunque los documentalistas han sido quienes mejor han perfilado sus características, el hecho de que sus aportaciones hayan sido realizadas desde diversas escuelas documentales, ha dificultado la obtención de un consenso en torno a las formas narrativas, a las técnicas de producción o a los fines perseguidos por el documental. Dicha circunstancia ha provocado que este marbete se haya adjudicado indistintamente a obras audiovisuales de muy diversa naturaleza tales como relatos de viajes, noticiarios, películas propagandísticas, filmes educativos o productos promocionales o institucionales.

Tal disparidad de estilos y prácticas documentales ha llevado a algunos investigadores como María Antonia Paz y Julio Montero a señalar que “más que de cine documental, habría que hablar de cines (películas, estilos y géneros documentales)”¹, mientras que otros como Dai Vaughan han llegado

¹ Ambos teóricos españoles, conscientes de que el documental no moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas y estilos, han decidido abordar este género más que con definiciones

incluso a negar la existencia genérica del documental cinematográfico, argumentando que si se ha comprobado notoriamente la dificultad para definir el documental debido a la referencia constante a sus variadas prácticas estilísticas es porque el término “documental” no describe propiamente un estilo, un método o un género cinematográfico, sino que denota un modo de responder a un material filmado... La respuesta documental es aquella en la que la imagen es percibida como un símbolo de lo que aparece para ser registrado; un documental es aquel que busca, por todos los medios, obtener esa respuesta; y el movimiento documental es la historia de las estrategias que se han adoptado para lograr este fin².

Además, la temprana incorporación de determinados métodos de producción propios de la ficción e incluso de la reconstrucción de hechos mediante actores y decorados contribuyó desde el principio a empañar la diferencia entre este género cinematográfico y las películas argumentales; frontera que, en las últimas décadas, todavía ha quedado más desdibujada debido a la experimentación a la que se ha visto sometido por parte de documentalistas como Jean-Pierre Gorin, Raúl Ruiz, Chris Marker, Trinh T. Minh-ha, Jill Godmillow o Errol Morris. Estos autores, en su afán por la renovación narrativa, han transgredido las convenciones de la representación documental realista, introduciendo en filmes como *Poto and Cabengo* (1979), *De grands événements et des gens ordinaires* (1979), *Sans Soleil* (1982), *Reassemblage* (1982), *Far From Poland* (1984) o *The Thin Blue Line* (1987), no sólo la ficción, sino también la ironía, la sátira, la parodia o el surrealismo, para recordar al espectador el estatus de texto de la película o para sem-

absolutas con aproximaciones en torno a las características comunes de las producciones individuales, dejando margen suficiente para acoger a nuevos filmes que, con otros tratamientos experimentales, se salgan de lo tradicional. Basándose en los distintos objetivos y necesidades históricas de los documentalistas, María Antonia Paz y Julio Montero señalan cinco corrientes documentales cinematográficas alumbradas en el período de entreguerras y que, según ellos, son las inspiradoras de toda la producción posterior. Estas corrientes son el *documental etnográfico* impulsado por Robert Flaherty, el *Cine-Ojo* desarrollado por Dziga Vertov, el *documental histórico* inaugurado por Esther Shub, el *documental social* promovido por John Grierson y la Escuela Británica y el *documental de compromiso político-social* auspiciado por Joris Ivens. Cfr. PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio, *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999, p. 25.

² Cfr. CRAWFORD, Peter Ian y TURTON, David (eds.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press, Manchester, 1992, p. 101, citado por KILBORN, Richard e IZOD, John, *An Introduction to Television Documentary. Confronting Reality*, Manchester University Press, Manchester, 1997, p. 15. Como se puede apreciar, los argumentos utilizados por Dai Vaughan para negar la consideración del documental como un género específico encierran en sí mismos una contradicción conceptual, ya que, precisamente, los diferentes géneros se presentan siempre como formas o métodos particulares de aproximarse y de configurar la realidad.

brar la duda respecto a la veracidad del proceso de representación. Dichas transgresiones han llevado al límite en muchas ocasiones la consideración de estos y otros largometrajes como documentales –de hecho, los llamados documentales *experimentales* quedan fuera de la noción de documental planteada en este artículo–, si bien algunos teóricos como Nichols han señalado que “este cuestionamiento de su propio estatus, convenciones, efectos y valores puede representar la maduración de este género”³.

En lo que se refiere al documental televisivo, el problema también gira en torno a la dificultad de establecer una frontera nítida con otros géneros, tanto informativos como dramáticos. Por un lado, algunos documentales producidos para la pequeña pantalla han sido equiparados tradicionalmente a los grandes reportajes, con los que, además de su finalidad informativa y su duración, comparten elementos narrativos y expresivos como las imágenes del evento, el sonido ambiente, las intervenciones del periodista delante de la cámara, los totales, la narración en *off*, la música, los infográficos, los rótulos y otros efectos de posproducción.

Por otro lado, la creciente competencia de las cadenas (acrecentada por la multiplicación del número de canales, tanto generalistas como temáticos) ha aumentado la presión que los índices de audiencia ejercen sobre los diferentes programas informativos, lo que ha obligado a los documentalistas a introducir en sus trabajos elementos propios de la ficción para emocionar y entretener al público⁴. Este hecho ha intensificado los problemas para distinguir algunas de estas obras de determinados productos dramáticos, sobre todo, a raíz de la proliferación en televisión de géneros híbridos como el “docudrama”⁵, una combinación de documental y drama tradicionales, que

³ NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 99-100.

⁴ El afán de entretener e interesar para mantener la fidelidad de la audiencia combinando información y ficción, realidad y espectáculo, es una de las principales características de la llamada *neotelevisión*. Como señalan algunos autores, “la neotelevisión fomenta lo que se ha dado en llamar hibridismo entre géneros. Las informaciones tienden a mestizarse en distintos géneros y a asociarse con elementos propios de la ficción como puedan ser las recreaciones o la intervención de actores”. BANDRÉS, Elena, GARCÍA-AVILÉS, José Alberto, PÉREZ, Gabriel *et al.*, *El periodismo en la televisión digital*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2000, p. 74.

⁵ El “docudrama” o documental dramático surgió en Gran Bretaña a finales de los años sesenta con la obra *Cathy come home* (1966), en la que, partiendo de hechos reales, se reconstruía dramáticamente la vida de un vecino de Stanford, quien, ante la imposibilidad de pagar el alquiler de la vivienda donde habita, es desalojado y conducido a un campamento donde tiene que vivir en condiciones infrahumanas. La renovación expresiva propuesta por este nuevo género, que tiene como antecedentes, en el campo informativo, la corriente del llamado “nuevo periodismo”, se debió al cansancio y agotamiento que ofrecían los géneros tradiciona-

recurre a representar ante la cámara hechos que han sucedido en el mundo real, interpretados por sus propios protagonistas o por actores, generalmente en los lugares donde ocurrieron dichos acontecimientos; o el *docu-soap*⁶, una mezcla de documental y serial dramático o *soap opera*, en el que se trata de plasmar el comportamiento de diversos personajes reales, cuya actividad transcurre en un mismo escenario o en torno a una misma institución.

Como se desprende del panorama descrito, el documental abarca tal cantidad de variedades que podría considerarse como una especie de cajón de sastre donde se acomodan todos aquellos productos audiovisuales de difícil clasificación. Los siguientes epígrafes no tratan de perfilar con detalle tan resbaladizo género, sino simplemente de esbozar las características que comparten la mayor parte de los textos cinematográficos y televisivos que han sido acogidos tradicionalmente bajo esta denominación, para que sirvan de referencia para la formulación final de una definición de documental de divulgación histórica. Con este objetivo, se toman como referencia las aportaciones derivadas de los significados etimológicos del término, las definiciones de los principales documentalistas y teóricos del documental en el cine y la televisión, así como las diferencias que algunos han establecido entre este y otros géneros afines.

les y al afán creativo y de cambio de un conjunto de profesionales inquietos en la búsqueda de nuevas formas narrativas. En España, dicho género comenzó a ser cultivado a principios de los ochenta en el programa de Televisión Española *Vivir cada día*, en el que José Luis Rodríguez Puértolas y Javier Maqua reconstruían la realidad para informar, denunciar o alertar sobre un problema determinado. Cfr. CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales: radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*, Ciencia 3, Madrid, 1992, pp. 230-241. Para un estudio más detallado de este género, véanse, por ejemplo, BAGET HERMS, Josep María, "Fundir lo real y lo imaginario. El dramático documental, nuevo género televisivo", *Mensaje y Medios*, n° 12, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1981; IDROVO, Sandra, *El docudrama: estructura interna y poder informativo*, tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona, 1992; PAGET, Derek, *No other way to tell it. Dramadoc/docudrama on television*, Manchester University Press, Manchester, 1998; ROSENTHAL, Alan (ed.), *Why Docudrama? Fact-Fiction in Film and TV*, Southern Illinois University Press, Carbondale y Edwardsville, 1996.

⁶ A diferencia del "docudrama", el *docu-soap* es un género muy reciente, ya que apareció en la televisión británica a finales de la década de los noventa con títulos como *Vet's School*, *Vet's in practice*, *Airport*, *Driving School* o *The Cruise*. Dicho género llegó a España en la temporada 1998-1999, con programas como *Bellvitge Hospital* (TV3), *Vidas Paralelas* (TVE-1) o *Cercanías* (Telemadrid). Cfr. SALÓ, Gloria, *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*, Gedisa, Barcelona, 2003, pp. 19-20.

1.1. Origen etimológico del término

Si bien es cierto que en cualquier lengua la relación entre los significantes y los significados es puramente arbitraria o convencional, y que, en consecuencia, el lenguaje como tal no nos proporciona información sobre las cosas designadas, no lo es menos el hecho de que, como señala Eugenio Coseriu, la estructuración lingüística de la realidad es la primera etapa del conocimiento de ésta⁷. Por dicha razón, antes de pasar a exponer las distintas definiciones de documental formuladas por quienes los han realizado y estudiado, vamos a detenernos brevemente en las aportaciones que se derivan del sentido etimológico del término.

El vocablo inglés *documentary* fue empleado por primera vez en sentido moderno, dentro del campo lingüístico cinematográfico, por el pionero de la Escuela Documental Británica⁸, John Grierson, quien en su crítica del filme *Moana* de Robert Flaherty, publicada en *The New York Sun* en 1926, escribió: “Siendo una recopilación de hechos sobre la vida diaria de un joven polinesio y su familia [...] tiene valor documental”⁹. Este término, que tiene su raíz en el sustantivo *document*¹⁰, ya se había incorporado a la lengua inglesa en el

⁷ Cfr. COSERIU, Eugenio, *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*, Gredos, Madrid, 1977, p. 45.

⁸ La Escuela Documental Británica surgió a finales de la década de los veinte, gracias al patrocinio continuado de diversas instituciones públicas, como el *Empire Marketing Board* (EMB) o el *General Post Office* (GPO), y al grupo de trabajo formado en torno a Grierson, entre quienes destacaron Basil Wright, Arthur Elton, Edgar Anstey, Paul Rotha, Stuart Legg, Harry Watt, Humphrey Jennings o Alberto Cavalcanti. Se la considera la precursora del documental social, debido al empleo del género que hicieron todos sus representantes para infundir en los ciudadanos un espíritu crítico, que les colocase a salvo de las injusticias sociales y del totalitarismo político de aquellos años.

⁹ Citado por FORSYTH, Hardy (ed.), *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, London, 1979, p. 11. El término también había sido usado en un sentido cinematográfico por Boleslas Matuszewski en los comienzos del séptimo arte, pero con él este camarógrafo polaco sólo quería hacer referencia a la capacidad del cine de registrar la realidad. Cfr. MATUSZEWSKI, Boleslas, “Una nueva fuente de la historia: la creación de un depósito de cinematografía histórica”, en ORELLANA, Margarita de (ed.), *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, Premia, México, 1983, p. 29. Por otra parte, según parece deducirse de escritos posteriores del propio Grierson, en los primeros años veinte ya se utilizaba la voz francesa *documentaire* para calificar únicamente las películas de viajes.

¹⁰ Según la edición de 1933 del *Oxford English Dictionary*, el sustantivo *document* entró en el idioma inglés en la mitad del siglo XV con dos derivaciones principales del latín *documentum* (lección, advertencia, demostración) y del francés *document* (prueba o evidencia). Ya en el siglo XVIII, el término desarrolló algunas asociaciones específicas con los documentos escritos que aportaban evidencia acerca de cualquier realidad, ya fueran manuscritos, lápidas, monedas, billetes de embarque o pólizas de seguros. Finalmente, la extensión semántica de *document* al campo audiovisual llegó en el XIX con la invención de la fotografía y el cine, y

siglo XIX, si bien lo había hecho únicamente con sus significados etimológicos¹¹, puesto que hasta el año 1989 el *Oxford English Dictionary* no introduce la acepción de la voz *documentary* que hace referencia a la película documental: “Basado en hechos, realista; aplicado especialmente a una película o trabajo literario, etc. Basado en hechos o circunstancias reales y con un primer objetivo de enseñanza o registro”¹².

Por su parte, la palabra española “documental”, que procede del sustantivo latino *documentum* (enseñanza, ejemplo, muestra)¹³, también pasó oficialmente a formar parte de nuestra lengua en el siglo XIX con una única acepción: “Que se funda en documentos, ó relativo a ellos”¹⁴. Sin embargo, a diferencia del *Oxford English Dictionary*, el *Diccionario de la Lengua Española* ya incorporó el sentido cinematográfico del término en su edición de 1956: “Dícese de las películas cinematográficas que representan, con propósito meramente informativo, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad”¹⁵.

con la profesionalización de la historiografía. Cfr. ROSEN, Philip, “Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts”, en RENOV, Michael, *Theorizing Documentary*, Routledge, New York, 1993, pp. 65-68.

¹¹ Éstos, a pesar de estar en desuso, aún se corresponden con las acepciones genéricas de la palabra en el inglés contemporáneo: “1. De naturaleza de o consistente en documentos. 2. Que aporta evidencia (poco corriente). 3. Relativo a la enseñanza o instrucción (poco corriente)”. *Oxford English Dictionary*, tomo IV, Clarendon Press, Oxford, 1989, p. 917.

¹² Ésta es la cuarta acepción del término recogida en la edición de 1989 del *Oxford English Dictionary*.

¹³ Cfr. COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, tomo II, Gredos, Madrid, 1996, p. 509.

¹⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Castellana*, Gregorio Hernando, Madrid, 1884, duodécima edición, p. 397.

¹⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, decimoctava edición, p. 494. Dicha acepción se mantuvo intacta hasta la vigesimoprimera edición, en la que el sustantivo “documental”, además de referirse a las películas cinematográficas, también comenzó a incluir los programas televisivos: “Dícese de las películas cinematográficas o de los programas de televisión que representan con propósito meramente informativo, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, vigesimoprimera edición, p. 544. Finalmente, la última edición del DRAE contempla, junto a la finalidad informativa del documental, una función didáctica: “Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: Que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, vigesimosegunda edición, p. 844.

La referencia común a la autenticidad de los hechos registrados por el documental que hacen ambas definiciones, al tiempo que pone de manifiesto una de las características esenciales de este producto audiovisual, confirma también la aportación semántica al término de sus raíces sustantivas *document* y *documentum*. No obstante, para evitar contribuir a la confusión alimentada por algunos autores como Andrew Sarris, quien sugiere que de algún modo “todas las películas son documentales en el sentido de que son documentos de algo, de alguien, de algún tiempo o de algún lugar”¹⁶, es preciso dar un paso más hacia delante y considerar los rasgos que a lo largo de la historia le han atribuido al género sus propios creadores y estudiosos.

1.2. *El documental como género cinematográfico*

Dada la naturaleza histórica de los géneros, no resulta extraño que, debido a las necesidades sociales y políticas de cada época, a las constantes innovaciones tecnológicas y a la particular creatividad de los documentalistas, el documental cinematográfico haya presentado objetivos, formas narrativas y técnicas de producción diversas. Sin embargo, un recorrido por las principales aportaciones de los pioneros de las escuelas documentales y por las de algunos de los teóricos del género también demuestra que posee una serie de rasgos esenciales que atraviesan las barreras que separan a dichas corrientes, y que son los que describen propiamente su naturaleza genérica.

Según afirma José López Clemente, desde que el precursor de la mencionada Escuela Británica, John Grierson, empleó el término *documentary* para referirse a *Moana* de Flaherty, “el documental, como género, tuvo conciencia de su ser y de su naturaleza, porque aunque antes había existido no se había percatado nadie de que el cine hablaba, por medio de él, un nuevo lenguaje”¹⁷. Y es que, con independencia de la calificación explícita de documental que el documentalista británico hizo de este filme, la mayoría de los autores defienden que esta modalidad cinematográfica nació ya con la primera obra de Robert Flaherty, *Nanuk el esquimal* (1922), película que, desde 1964, a raíz del festival de Mannheim, está considerada como la primera obra maestra del cine documental.

¹⁶ Citado por BARSAM, Richard M., *Nonfiction film. A Critical History*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1974, p. 2.

¹⁷ LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Rialp, Madrid, 1960, p. 14.

Precisamente con Robert Joseph Flaherty, considerado por muchos como el “padre del documental” e iniciador de la corriente antropológica o etnográfica en la década de 1920¹⁸, nacieron dos cualidades del documental cinematográfico en las que coinciden gran parte de los autores: su voluntad artística y la intrínseca representación¹⁹ e interpretación de la realidad. Con la exposición en sus películas de lugares y momentos de gran belleza, Flaherty dejó constancia de la preocupación estética del nuevo género, y a través de la observación participante de todas las historias que llevó a la gran pantalla, manifestó su interés por mostrar la realidad. En 1937, este autor también destacaba desde un plano teórico ambos rasgos:

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la realidad bajo la forma en que se vive [...]. Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental, como por otra parte pueden serlo de cualquier forma de arte. Pero no son éstos los elementos que distinguen al documental de las otras clases de filmes; el punto de divergencia entre unos y otros estriba en lo siguiente: el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando [el documentalista] lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo de elegante ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad un sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso²⁰.

¹⁸ Aunque nunca se formó una escuela o movimiento alrededor de Flaherty, la plasmación de los problemas cotidianos en la relación del hombre con la naturaleza que caracterizó a algunos de sus principales filmes (*Nanuk, el esquimal* (1922), *Moana* (1926), *Hombre de Arán* (1934) o *Louisiana Story* (1948)), hizo que enseguida fuera considerado como el precursor de toda una línea de documentales antropológicos, en la que en esos primeros años también se inscribieron Merian Cooper, Ernest Schoedsack, Martin y Osa Johnson o León Poirier. Tras el parón que supuso la Segunda Guerra Mundial, esta corriente experimentó una notable recuperación gracias al trabajo del francés Jean Rouch o de los norteamericanos Gregory Bateson y Margaret Mead. Finalmente, con el advenimiento de la televisión, la producción de documentales antropológicos se multiplicó y diversificó, convirtiéndose esta tendencia en una de las líneas más sólidas y extensas de dicho medio. Cfr. LEÓN, Bienvenido, *El documental de divulgación científica*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 74-75.

¹⁹ El término está empleado en el sentido más generalizado dentro de la crítica cinematográfica: el de figura o imagen que sustituye o imita la realidad.

²⁰ Cfr. FLAHERTY, Robert J., “La función del documental”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 145.

A pesar de que, de acuerdo con su concepción del género, Flaherty siempre empleó para los documentales imágenes tomadas del mundo real, no dudó en utilizar, para conferirles ese “sentido dramático” al que alude en la cita anterior y realizar su propia interpretación de ellas, métodos de producción y de realización característicos del cine de ficción. Entre esos métodos, destacó la descomposición de la imagen de cada secuencia, de forma que el espectador pudiera ver la acción desde distintos ángulos y distancias. Para lograrlo, situó a los protagonistas de sus películas en el lugar más adecuado e incluso algunas veces hizo que realizaran sus tareas habituales expresamente para ser filmadas, justificando la reconstrucción de la realidad de este modo: “A veces hay que mentir. A menudo hay que distorsionar algo para capturar su verdadero espíritu”²¹.

Paralelamente a la mencionada corriente antropológica, se desarrolló en la antigua URSS la tradición propagandística soviética, que surgió poco después de la Revolución de 1917, cuando el gobierno de Lenin nacionalizó la industria cinematográfica. Esta corriente se caracterizó por el empleo del cine que hicieron todos sus pioneros para educar y adoctrinar al pueblo en aras de la construcción de la sociedad comunista. Uno de los principales exponentes del documental, Dziga Vertov, apuntó como principal rasgo definidor de este género la captación de la realidad tal como se presenta ante el ojo, sin manipulación alguna²², por lo que, a diferencia de Flaherty, rechazó cualquier concesión a la estética “burguesa” de la ficción. No obstante, como el primero, Vertov también abogó por la interpretación de dicha realidad por parte del documentalista a través de la selección y del montaje, para dar a conocer “los cambios que la revolución había forjado en todos los aspectos de la vida contemporánea, y mostrar la unidad esencial del vasto territorio unido bajo el estandarte del socialismo”²³.

²¹ Citado por BARSAM, Richard M., *The Vision of Robert Flaherty: The artist as Myth and Filmmaker*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, p. 20.

²² Toda la producción de Vertov estuvo acompañada de una sólida teoría cinematográfica, el *Cine-Ojo*, según la cual el documentalista tenía que captar la vida como si la cámara no estuviera presente: “Soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos, avanzo junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo a toda marcha en el interior de la muchedumbre, corro ante los soldados que cargan, me tumbo de espaldas, me elevo al mismo tiempo que un aeroplano, caigo y alzo el vuelo con los cuerpos que caen y que vuelan”, en VERTOV, Dziga, *El cine ojo. Textos y manifiestos*, Fundamentos, Madrid, 1974, pp. 26-27. Varias décadas más tarde, dicha teoría servirá como base para los movimientos documentales desarrollados en Europa y Norteamérica denominados *cinéma vérité* y *direct cinema*, respectivamente.

²³ ARMES, Roy, *Panorama histórico del cine*, Fundamentos, Madrid, 1976, p. 43.

A comienzos de los años treinta, John Grierson volvió a poner en primer plano, junto a la representación e interpretación de la vida real, el carácter artístico y estético del género. Grierson definió el documental como “el tratamiento creativo de la realidad” y estableció para él tres principios orientadores. En primer lugar, señaló que el cine documental era “una nueva y vital forma artística” que puede “retratar la escena viva y la historia viva”. En segundo término, defendió que los personajes y escenas tomados de la realidad ofrecen mejores posibilidades para la interpretación del mundo moderno. Finalmente, este autor consideró que los materiales y las historias extraídos del mundo permiten reflejar mejor la esencia de la realidad, ya que captan los gestos espontáneos y realzan los movimientos²⁴.

A pesar de su generalidad, dicha definición inspiró muchas de las que posteriormente ofrecieron sus colegas. Por ejemplo, la de otro importante miembro del movimiento documentalista británico, Paul Rotha, quien, parafraseando al anterior, consideró que el documental era “el uso del medio cinematográfico para interpretar creativamente la realidad y, en términos sociales, la vida de la gente tal y como existe en la realidad”²⁵. No obstante, Rotha, al contrario que Grierson o Vertov, no puso tanto el acento en la autenticidad de las imágenes mostradas como en que lo expuesto en el documental fuera verdadero en un sentido lato o amplio del término, lo que le llevó a defender en 1952 la presencia de actores y decorados²⁶: “[El documental] no renuncia a los actores adiestrados, ni a la ventaja de los decorados. Justifica el uso de los artificios técnicos conocidos para conseguir su efecto sobre el espectador [...]. Para el director de documentales, la presencia de personas y cosas es sólo superficial. Lo que le preocupa es el sentido oculto de las cosas y el significado latente de las personas”²⁷.

Pero Paul Rotha no fue el único que en esos años se mostró partidario de la incorporación de las reconstrucciones al documental. En 1951, Richard

²⁴ Cfr. GRIERSON, John, “First Principles of Documentary”, en FORSYTH, Hardy (ed.), *op. cit.*, pp. 36-37.

²⁵ ROTH, Paul et. al., *Documentary Film*, Hastings House Publishers, New York, 1970, p. 5, citado por ELLIS, Jack C., *The Documentary Idea. A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, Prentice Hall, New Jersey, 1989, p. 5.

²⁶ En la práctica documental, las dramatizaciones de diversas cuestiones de interés social y político ya habían sido incorporadas con gran éxito por el singular *magazine* cinematográfico *The March of Time* (1935-1951). Para un análisis detallado de éste, véase FIELDING, Raymond, *The March of Time 1935-1951*, Oxford University Press, New York, 1978.

²⁷ ROTH, Paul, *Documentary Film*, Hastings House Publishers, New York, 1952, p. 75, citado por LIN, Chen-Yu, *La representación de la realidad en la obra de Joris Ivens en China: Cómo Yukong movió las montañas*, tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, p. 114.

MacCann, investigador del documental americano, ya había afirmado que lo que importaba no era “la autenticidad de los materiales empleados, sino la autenticidad del resultado”²⁸. Por su parte, la *World Union of Documentary* también había contemplado esa posibilidad, siempre que estuviera justificada, en la definición que dio de este género cinematográfico en 1948: “[El documental abarca] todos los métodos de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o bien por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo de ampliar el conocimiento y la comprensión humanos, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas”²⁹.

A pesar del planteamiento realista de fondo de los mencionados autores, la aproximación formal al terreno de la ficción de algunas de sus consideraciones no fue compartida por varios de los posteriores realizadores y teóricos del género. Sin ir más lejos, las mejoras tecnológicas y la mayor ligereza de los equipos de filmación introducidas a finales de los cincuenta, que permitieron a los documentalistas registrar sincrónicamente el sonido y la imagen, dieron origen a dos corrientes documentales, el *cinéma vérité* y el *direct cinema*³⁰, en las que sus cultivadores, basándose en las teorías cinematográficas de Vertov³¹, se plantearon prescindir de guiones, actores y decorados y mostrar fielmente “la realidad tal cual es”³².

²⁸ MacCANN, Richard Dyer, “Documentary Film and Democratic Government: An Administrative History from Pare Lorentz to John Houston”, tesis doctoral, Harvard University, Boston, 1951, p. 8, citado por BARSAM, Richard M., *Nonfiction film.*, *op. cit.*, p. 2.

²⁹ ROTH, Paul *et al.*, *op. cit.*, pp. 30-31, citado por BARSAM, Richard M., *Nonfiction film*, *op. cit.*, p. 1.

³⁰ Aunque tanto el movimiento francés *cinéma vérité*, como el norteamericano *direct cinema* proceden de los mismos avances técnicos y han sido frecuentemente identificados por algunos autores, Erik Barnouw señala algunas diferencias entre ellos: “El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción”. BARNOUW, Erik, *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 223.

³¹ El propio término *cinéma vérité*, que fue empleado por primera vez por el realizador francés Jean Rouch refiriéndose a su filme *Chronique d'un été* (1961), está concebido como un homenaje a este cineasta soviético, director de la serie *Kino-Pravda* (*Cine-Verdad*). Ésta estuvo compuesta por un conjunto de programas de veinte minutos exhibidos sin periodicidad fija entre 1922 y 1925 que recogían la vida cotidiana de los soviéticos en las fábricas, las escuelas, las tabernas o las calles.

³² No obstante, sus pretensiones de registrar mecánica u objetivamente el mundo real resulta-

En 1960, López Clemente también destacó la ausencia de elementos ficcionales como una característica del documental, al que definió como “una película, carente de ficción, que informa con sentido creador y recreativo sobre la vida del hombre actual en su relación con otros hombres y con el mundo y las circunstancias que lo rodean”³³. Del mismo modo, un año más tarde, Jean Vigo, director de películas de ficción y de obras realistas como el cortometraje *A propos de Nice* (1929), defendió implícitamente la exclusión de las reconstrucciones en el documental, al afirmar que la cámara tenía que sorprender a la realidad y a sus protagonistas, no prepararlos previamente, ya que “de lo contrario hay que renunciar al valor de ‘documento’ de este tipo de cine”³⁴.

Más recientemente, Bill Nichols ha argumentado que este género cinematográfico arriesga su credibilidad cuando reconstruye un suceso con actores, ya que, a diferencia de las películas de ficción, una de las principales expectativas de quien ve un documental es que las imágenes y los sonidos que lo componen se originaron espontáneamente en el mundo histórico:

[En el documental] confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido prácticamente del mismo modo si la cámara y la grabadora no hubieran estado allí [...]. En una ficción narrativa damos por supuesto que el suceso profílmico se construyó con el propósito de narrar una historia, que su relación con cualquier suceso histórico es metafórica, que la gente que vemos, aunque “se interpreten a sí mismos” o no sean profesionales, no por ello dejan de estar preparados o de haber ensayado y que los luga-

ron vanas porque, como argumenta el propio Barnouw, “los documentalistas hacen infinidad de elecciones; eligen el tema, las personas, las vistas, los ángulos, las lentes, las yuxtaposiciones, los sonidos, las palabras. Cada selección es la expresión de un punto de vista, consciente o inconsciente, reconocido o no reconocido. Todo grupo documental que pretende ser objetivo no hace más que afirmar una convicción de que sus opciones tienen una validez especial y merecen ser aceptadas y admiradas por todo el mundo. Aun detrás del primer paso de esta selección (que es la elección del tema) hay un motivo o una serie de motivos. Algunos sienten que el tema necesita clarificación y que si uno puede documentar ciertos aspectos del tema (toda la verdad es una ficción legal), el trabajo dará como resultado algo que facilita la comprensión, el acuerdo o la acción”. BARNOUW, Erik, *op. cit.*, p. 308.

³³ LÓPEZ CLEMENTE, José, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁴ Por otra parte, Jean Vigo también se mostró partidario de que el documental social mostrara el punto de vista adoptado por el autor frente a la realidad: “Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes [...]. El tomavistas estará dirigido a lo que debe ser considerado como documento y que, a la hora del montaje, será interpretado como tal documento”. VIGO, Jean, “El punto de vista documental”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *op. cit.*, pp. 127-131.

res, aunque posiblemente sean auténticos, podrían ser perfectamente réplicas e imitaciones sin que ello pusiera en peligro el estatus de la narrativa³⁵.

Por otro lado, William Guynn ha apuntado una segunda diferencia que permite reforzar la frontera entre el documental y el filme de ficción, y que tiene que ver con la particular forma de representar la realidad que emplean uno y otro: la narración y el drama³⁶. Según este autor, la presencia perceptible de un narrador en la mayoría de los documentales puede considerarse como un rasgo distintivo del género y como un indicio de que se enraíza en el terreno de la no-ficción³⁷. En las ficciones, aunque suelen contener algunos comentarios externos a la diégesis para situar la acción, normalmente son los propios personajes quienes interpretan una historia delante del espectador, sin mediación de ninguna instancia narradora explícita³⁸. Tales conside-

³⁵ NICHOLS, Bill, *op. cit.*, p. 56.

³⁶ Estas dos categorías clásicas de representación o *mimesis* de la realidad ya fueron señaladas por Aristóteles en su *Poética* (1448a20-23): “En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes”. ARISTÓTELES, *Poética* (traducción trilingüe de Valentín García Yebra), Gredos, Madrid, 1992, p. 133. Manteniendo que la forma de representación de la realidad propia del documental es la narrativa, más adelante se hace referencia a la estructura dramática que suelen presentar la mayoría de los documentales de divulgación histórica. Sin embargo, como se advertirá, el adjetivo *dramático* será usado entonces en un sentido distinto al expuesto aquí, en concreto, para aludir a la capacidad de interesar y conmover que lleva consigo el empleo de dicha estructura.

³⁷ Cfr. GUYNN, William, *A Cinema of Nonfiction*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1990, p. 157. Otros autores que han destacado la mediación del discurso para representar la realidad como una característica importante de este género han sido Bill Nichols e Íñigo Marzábal. El primero señala que “el documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en *off* de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales”. NICHOLS, Bill, *op. cit.*, p. 51. En la misma línea, Marzábal expone que “el documental tiende a hacer perceptible en el discurso la presencia de un sujeto enunciador, contrariamente a los códigos discursivos imperantes en la escritura fílmica [...]. El documental utiliza toda una serie de códigos no estrictamente específicos del cine. De entre todos, destaca el empleo como ayuda a la lectura de las imágenes del comentario en *off*. Es habitual que sea el comentario extradiegético el que cree verdaderamente el relato, quien organice la totalidad de los elementos del filme en una continuidad significativa”. MARZÁBAL ALBAINA, Íñigo, “Imagen y realidad. (Acerca de la relación entre documental y ficción)”, en BARRERA, Carlos y JIMENO, Miguel Ángel (eds.), *La información como relato. Actas de las V Jornadas Internacionales de Ciencias de la Información*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1991, pp. 656-657.

³⁸ Aunque Jesús González Requena señala que el documental, como el cine de ficción clásico, se caracteriza por poseer una enunciación subjetiva, es decir, por el borrado de las huellas del enunciador en el texto audiovisual, su presencia se hace evidente en el plano sonoro a través del uso de una voz en *off* que tiende a agotar todos los recursos expresivos: interpretación, valoración, tonalidad dramática, etc. Además, como se señala más adelante, a partir de la apa-

raciones, unidas a la de Nichols, no sólo nos permiten distinguir el documental del cine de ficción, sino también de los mencionados géneros híbridos televisivos: los docudramas y los *docu-soap*. En estos últimos, una serie de personas se “interpretan a sí mismas” en la representación de determinados hechos reales preparada previamente para ser filmada, mientras que el documental, aunque puede recrear en ocasiones algún suceso para cubrir lagunas de material real existente, generalmente posee un narrador en *off* o unos testigos que explican, al hilo de imágenes tomadas en directo de la realidad, lo acontecido.

Finalmente, además de la representación e interpretación de la realidad desde el punto de vista del documentalista, de su preocupación estética a la hora de plasmar dicha realidad y de la presencia explícita de un narrador, otro rasgo del documental cinematográfico en el que se han puesto de acuerdo buena parte de los realizadores e investigadores es su finalidad persuasiva. El propio Bill Nichols ha hecho referencia a la naturaleza argumentativa del documental al establecer una nueva separación entre éste y la ficción. Según el citado autor, mientras que las ficciones cuentan una *historia* imaginaria, los documentales realizan una *argumentación* acerca del mundo histórico, lo que hace que los espectadores empleen en el visionado de las primeras “procedimientos de compromiso de ficción” para seguir una *trama*, y en el de los segundos “procedimientos de compromiso retórico” para elaborar un *argumento*: “Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica. Las historias deben ser verosímiles, las argumentaciones deben, además, ser convincentes”³⁹.

Estas apreciaciones sobre la voluntad retórica del documental también han sido secundadas por Michael Renov, quien ha señalado que, aunque este género posee otras tres funciones importantes (grabar, revelar y preservar; analizar e interrogar, y expresar), la de persuadir o promover es intrínseca a todas las formas documentales⁴⁰; o por Michael Rabiger, quien afirma que el documental “es un escrutinio de la organización de la vida humana y tiene como objetivo la promoción de valores individuales y humanos”⁴¹. Por su

rición de la televisión, este enunciador también adopta la forma, tanto en los documentales cinematográficos como en los televisivos, de un presentador o de unos entrevistados que, de modo similar al reportaje, aparecen visualmente delante de la cámara y participan en la narración “delegada” de la historia.

³⁹ NICHOLS, Bill, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁰ Cfr. RENOV, Michael, “Toward a Poetics of Documentary”, en RENOV, Michael, *op. cit.*, pp. 21-36.

⁴¹ RABIGER, Michael, *Dirección de documentales*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1987, p. 5.

parte, Richard M. Barsam ha apuntado que la presencia en el documental de un propósito socio-político es lo que le convierte en una forma especial de arte y lo que permite distinguirlo de otras películas de no ficción:

El documental tiene este propósito, y el director que trabaja dentro de este género quiere usar el cine para fines más importantes que la mera diversión o incluso que una combinación efectiva de entretenimiento e instrucción. Él quiere persuadir, influir y cambiar la opinión de su audiencia ⁴².

No les falta razón a estos teóricos cuando afirman que la pretensión del documentalista de modificar las ideas o las conductas de los espectadores a través de la expresión de su propia visión de la realidad ha estado presente en gran parte de las producciones fílmicas entendidas como documentales.

Un ejemplo paradigmático lo encontramos en los documentales cinematográficos de corte propagandístico. Los trabajos de adoctrinación de Dziga Vertov y la tradición soviética ejercieron enseguida una notable influencia en la obra que Leni Riefenstahl desarrolló en Alemania tras la llegada de Hitler al poder en 1933, y en los documentales bélicos que los dos bandos enfrentados llevaron a cabo durante la Segunda Guerra Mundial. De hecho, en 1946, el director y productor cinematográfico Philip Dune, influido quizá por la práctica documental propagandística de la época, llegó a afirmar que “la mayoría de los documentales tienen una cosa en común: todos surgen de una necesidad definida, todos son concebidos como un arma-idea pensada para asestar un golpe en favor de la causa que el autor tiene en mente. En un sentido amplio, el documental es siempre un instrumento de propaganda” ⁴³. En las últimas décadas, la finalidad propagandística del género se ha mantenido especialmente en algunos países en estado revolucionario, con aportaciones documentales cinematográficas que han marcado un estilo propio, como es el caso del cubano Santiago Álvarez y su escuela ⁴⁴.

De otra parte, en los regímenes democráticos, en concreto dentro de la Escuela Británica, el documental también fue concebido tempranamente como un instrumento eficaz para llevar a cabo la educación socio-política de la sociedad ⁴⁵. Este propósito persuasivo y de reforma social y política se man-

⁴² BARSAM, Richard M., *Nonfiction film*, op. cit., p. 5.

⁴³ DUNE, Philip, “The Documentary and Hollywood”, *Hollywood Quarterly*, nº 1, enero 1946, p. 167, citado por BARSAM, Richard M., *Nonfiction film*, op. cit., p. 2.

⁴⁴ Cfr. CEBRIÁN HERREROS, Mariano, op. cit., p. 418.

⁴⁵ A este respecto, uno de sus principales representantes, el mencionado Paul Rotha, afirmaba en 1936 que “la tarea primordial del documentalista consiste en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte de persuasión de la multitud para enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones. La tarea de presentar media humanidad a la otra; de realizar un método de análisis social más inteligente y más pro-

tuvo también en el documental que se cultivó en Estados Unidos y Canadá tras la Segunda Guerra Mundial, gracias al impulso de la administración Roosevelt y a la producción del *National Film Board*, respectivamente⁴⁶; y, a partir de los años sesenta y setenta, adquirió un tono de denuncia más radical en algunos movimientos vanguardistas como el *Free Cinema* inglés, el *American Documentary Film* y el *Newsreel* norteamericanos o el grupo *SLON* creado por Chris Marker⁴⁷.

No obstante, a pesar de la intensidad con la que dicho componente persuasivo se ha manifestado en las corrientes documentales a las que se acaba de aludir, es necesario recordar aquí que también ha habido a lo largo de la historia del género otras escuelas en las que su presencia no ha sido ni tan explícita ni tan destacada, como es el caso de la modalidad antropológica o etnográfica a la que dieron origen las películas documentales del mencionado Robert Flaherty.

1.3. *El documental como género televisivo*

Tras la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la andadura regular de la televisión⁴⁸, el género documental inició su bifurcación cinematográfica y

fundo para ofrecer una representación total de la sociedad moderna; examinar sus puntos débiles, referir acontecimientos, mostrar el aspecto dramático de su experiencia y suscitar una comprensión más amplia y más cargada de simpatía por parte de las clases dirigentes de la sociedad". ROTH, Paul, "Los problemas y las realidades del presente", en ROMAGUERA I RAMÍO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *op. cit.*, p. 142.

⁴⁶ Cfr. ELLIS, Jack C., *op. cit.*, pp. 82-91 y 123-132.

⁴⁷ El *Free Cinema* apareció en Inglaterra a finales de los cincuenta como expresión de un grupo de jóvenes que, como Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson, se propusieron denunciar en sus obras situaciones de injusticia e hipocresía de la sociedad británica. Por su parte, el *American Documentary Film* y el grupo *Newsreel* nacieron en Estados Unidos con el objetivo de dar a conocer con mirada crítica las lacras de la sociedad norteamericana (racismo, conflictos laborales, etcétera) o las secuelas producidas por la guerra de Vietnam. Cfr. CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *op. cit.*, pp. 403 y 418-419. Finalmente, el grupo *SLON* creado por Marker se consolidó tras los acontecimientos del mayo francés del 68 y tuvo como finalidad, según Martínez Albertos, "instaurar un sistema permanente de producción de filmes militantes consagrados al movimiento revolucionario internacional y a los problemas nacionales". Cfr. MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Curso general de redacción periodística. Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*, Paraninfo, Madrid, 1993, segunda edición, p. 542.

⁴⁸ Aunque en la mayoría de los países los servicios regulares de televisión se establecieron antes del comienzo de la guerra, todos quedaron interrumpidos total o parcialmente durante el conflicto, con excepción de Alemania y Estados Unidos. Por lo tanto, no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando la televisión hizo su verdadera eclosión como medio

televisiva. A pesar de que los documentales producidos para la pequeña pantalla nacieron compartiendo tanto las mencionadas características genéricas de su homónimo cinematográfico como muchos de sus recursos narrativos y expresivos, la dependencia de la actualidad y la mayor urgencia de la programación televisiva les hicieron poner el acento más en el aspecto informativo o periodístico que en el estético. Por el contrario, según Mariano Cebrián Herreros, los documentalistas cinematográficos, al no poder seguir el vertiginoso ritmo de la actualidad, continuaron abordando asuntos menos conocidos o más originales (a veces, incluso personales o autobiográficos), otorgándoles un tratamiento más reposado y explotando las cualidades artísticas del propio soporte:

Con la llegada de la televisión y la presencia en las pantallas de cantidad de documentales de todo tipo, el documental cinematográfico para su supervivencia profundiza en los factores propios del cine: calidad de imagen, gran tamaño de pantalla, riqueza de sonido estereofónico y sobre todo espectacularidad. En este sentido, sabe aprovecharse, lo mismo que ocurre con las producciones de ficción, de la originalidad y validez del soporte y de las características del cine. Y por encima de estas cualidades busca la originalidad en la imaginación de guiones sólidos y complejos, en la realización reposadamente planificada y en el montaje creativo. Todos los pasos se efectúan con tiempo y esmero⁴⁹.

A pesar de estas diferencias iniciales, la separación entre ambos tipos de documentales se ha hecho cada vez más nimia e insignificante. Es cierto que en muchos casos los documentalistas cinematográficos todavía conservan hoy una mayor libertad a la hora de elegir los temas de sus trabajos, mientras que los televisivos, dada la rapidez de difusión inherente al medio, suelen estar más condicionados por la actualidad informativa. Sin embargo, esto no sucede siempre, puesto que, por ejemplo, los documentales divulgativos de naturaleza suelen tener un puesto fijo en la programación televisiva con independencia de que su temática esté más o menos ligada a la actualidad.

Además, las mejoras introducidas en el soporte televisivo (por ejemplo, la posibilidad del tratamiento electrónico o informático de las imágenes) han acortado en gran medida la distancia artística que les separaba; mientras que

de comunicación de masas, ampliando la limitada cobertura que poseía hasta entonces y consolidando no sólo el potencial de espectáculo y entretenimiento demostrado desde su nacimiento, sino también su capacidad como servicio informativo y noticioso. Cfr. SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, *Breve historia de la comunicación en el mundo contemporáneo*, Ulzama Digital, Pamplona, 2002, pp. 121-123.

⁴⁹ CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *op. cit.*, p. 423.

el trasvase recíproco de recursos narrativos entre ambos medios también ha hecho desaparecer una diferencia que marcó en sus inicios el documental televisivo con respecto al cinematográfico: la aparición en pantalla de la figura del presentador o de los testigos o expertos en un asunto⁵⁰.

No obstante, aunque estos últimos elementos narrativos ya no son exclusivos del documental televisivo, no hay que olvidar que, por el mayor carácter periodístico de la televisión⁵¹, todavía realizan en ella una función muy particular que el cine no considera tan necesaria: la de otorgar credibilidad a los hechos que se cuentan. Llorenç Soler señala que en el documental televisivo, el documentalista “se dirige, ostensiblemente y directamente, al espectador [...]. El autor *da la cara*, por derecho y sin retórica. Su presencia en el foco de los acontecimientos, en el ojo del huracán, ‘presupone’ que se está ofreciendo ‘la verdad’ del suceso”⁵². Por su parte, Cebrián Herreros justifica también esa frecuente aparición en pantalla del presentador y de otros especialistas en el tema porque, en su opinión, funcionan como pruebas testimoniales:

En los documentales televisivos el presentador cumple una función importante. Se convierte en materia testimonial. Por esta razón, el documental incorpora la imagen del presentador experto en la materia. No es mero presentador o animador del documental, sino parte integrante de la materia del mismo [...]. [Asimismo], la presencia de estas personalidades [invitados especialistas] no cumple una simple función informativa y narrativa que puede ser resuelta mediante una voz narradora “en off”. Su presencia está justificada porque son parte del documento, de tal manera que si se prescinde de ellas el documental pierde parte de su valor⁵³.

Aún teniendo en cuenta este progresivo acercamiento, es preciso apuntar que, sin renunciar a sus orígenes cinematográficos, el documental ha adoptado en la pequeña pantalla unos formatos diferentes para procurar su consoli-

⁵⁰ Como ha señalado Ellis, “frecuentemente, en el documental televisivo el narrador es una estrella y aparece delante de la cámara. En los primeros documentales, el narrador era generalmente anónimo y no intrusivo; uno oía su voz sobre las imágenes, pero él nunca aparecía en pantalla”. ELLIS, Jack C., *op. cit.*, p. 198.

⁵¹ Aunque desde el nacimiento del séptimo arte comenzó a hablarse de la existencia de un periodismo cinematográfico, cristalizado en las llamadas *actualités*, en los noticiarios y en los documentales monográficos, el periodismo entendido en sentido estricto como información de actualidad no se desarrolló como tal en el medio audiovisual hasta la aparición de la televisión y de las posibilidades de la transmisión en directo de los acontecimientos.

⁵² SOLER, Llorenç, *La realización de documentales y reportajes para televisión*, CIMS 97, Barcelona, 1998, pp. 56-57.

⁵³ CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *op. cit.*, pp. 226-227.

dación como género. De este modo, mientras que el documental cinematográfico pervive actualmente en las salas de exhibición con obras de autor, el televisivo, dejando de lado las mencionadas hibridaciones, docudrama y *docu-soap*, ha apostado principalmente por dos modalidades que se desarrollan a continuación: el documental periodístico, cuyas características respecto al tratamiento informativo y a la actualidad del tema abordado han llevado a equipararlo en ocasiones a un tipo particular de reportaje (el gran reportaje); y el documental de divulgación de saberes más permanentes (en el que se encuadra el documental histórico), cuyo carácter más atemporal ha conseguido alejarlo con mayor facilidad de este último género.

1.3.1. *El documental periodístico o informativo*

La primera vez que se utilizó la palabra documental en relación con un programa televisivo fue en el estreno del informativo de Edward R. Murrow *See it Now*, emitido por la cadena norteamericana CBS el 18 de noviembre de 1951, en el que el locutor de continuidad presentó la emisión como “un documental para televisión”⁵⁴. A pesar de tal presentación, *See it Now* mantuvo durante sus dos primeras temporadas en antena el estilo radiofónico del programa del que procedía, *Hear it Now*⁵⁵, limitándose a realizar en una misma emisión varias entrevistas de media hora a grandes personajes del momento, en las que, según Baget Herms, “la imagen era el soporte de la palabra y nada más”⁵⁶.

Sin embargo, a partir de la temporada 1953-54, *See it Now* consolidó el formato del llamado *news documentary* o documental periodístico o informativo. Éste comenzó a abordar de manera monográfica en cada uno de sus programas de una hora de duración un tema controvertido y de actualidad⁵⁷, con

⁵⁴ ÚBEDA, Joan, *Reportaje en TV: El modelo americano*, Íxia Films, Barcelona, 1992, p. 37.

⁵⁵ Este programa radiofónico, en el que se analizaban las causas y las consecuencias de las noticias más importantes de la actualidad, también había sido puesto en marcha por Edward R. Murrow, un veterano de la radio que había destacado durante la Segunda Guerra Mundial por las crónicas de los bombardeos alemanes que enviaba desde Londres.

⁵⁶ BAGET HERMS, Josep Marfà, “El documental televisivo. Un mundo que explicar y una misión que cumplir”, *Imagen y Sonido*, n.º 29, noviembre 1965, p. 62.

⁵⁷ Aunque al principio los trabajos de Murrow se fijaron sobre todo en los elementos fugaces de los hechos inmediatos, poco a poco *See it Now* comenzó a afrontar temas de una actualidad más perenne con plazos de realización más amplios. A partir de los años sesenta y setenta, esta última característica se mantuvo en los programas CBS *Reports* (CBS), *White Paper* (NBC) o *Bell & Howell Close-up* (ABC), dedicados a emitir sin periodicidad fija documentales periodísticos especiales y de investigación de una hora, normalmente sobre temas políticos

un análisis crítico del contexto y con una mentalidad más periodística que divulgativa o de entretenimiento: se trataba no sólo de informar de lo que ocurría, sino también de lo que estaba mal en lo que ocurría⁵⁸.

Para llevar a cabo ese tipo de cobertura crítica y en profundidad, *See it Now* fue el primer informativo regular que contó con un equipo de producción completo (productores, realizadores, editores, periodistas, equipos de rodaje). Además, en lugar de utilizar sólo imágenes de archivo —que hasta ese momento había sido lo habitual dentro de los programas de noticias de televisión—, también fue pionero en mostrar en sus trabajos periodísticos imágenes propias grabadas por sus reporteros, quienes, por otra parte, y al contrario de lo que era costumbre entonces, acudían a rodar sin un guión previo. Por otra parte, debido a la necesidad de la televisión de dar sensación de realidad, introdujo otra novedad más, la aparición del propio Murrow en pantalla, presentando el programa desde el estudio, explicando *in situ* los diferentes acontecimientos y entrevistando a sus protagonistas.

Dichas cualidades que, derivadas del soporte electrónico, alejaron al documental periodístico, al menos en un primer momento, del documental cinematográfico, también lo acercaron a otro género televisivo, el reportaje, hasta el punto de que en la actualidad los distintos autores no se ponen de acuerdo a la hora de establecer la frontera entre ambos⁵⁹. De hecho, Luis Pancorbo ha propuesto un término híbrido, el de *documentaje*, para expresar la identidad ambigua de aquellos productos televisivos que, sin ser en sentido estricto noticias, poseen un interés informativo latente, pero requieren

y sociales como los problemas que estaba atravesando Estados Unidos con motivo de la guerra fría, las causas y consecuencias de la guerra del Vietnam, las raíces de los enfrentamientos raciales entre blancos y negros, etc. Cfr. BLUEM, A. William, *Documentary in American Television. Form. Function. Method*, Hastings House Publishers, New York, 1965, pp. 93-139.

⁵⁸ En sus últimos años, el programa adquirió un tono cada vez más editorializante, ofreciendo comentarios sobre los hechos, además de explicarlos; creando debates a partir del montaje intercalado de fragmentos de entrevistas grabadas por separado, como en el caso del programa “Report on Senator McCarthy”, y tomando partido en algunos temas como la integración racial en las escuelas, la situación del comunismo o los derechos y las libertades civiles. Debido al carácter molesto y polémico de muchos de los asuntos abordados y a la consecuente retirada del patrocinador, *See it Now* dejó de emitirse en 1959. Cfr. ÚBEDA, Joan, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁵⁹ Jesús González Requena y Mariano Cebrián Herreros han incluido tanto a este tipo de documental como al reportaje dentro de los géneros informativos audiovisuales. Sin embargo, Jesús García Jiménez, aunque también destaca su vertiente informativa, considera al documental como un género interpretativo, en el que se mezcla la información y la opinión. Cfr. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Akal Comunicación, Madrid, 1989; CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *op. cit.*; GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Información audiovisual. Los géneros*, tomo II, Paraninfo, Madrid, 2000.

para su expresión un formato de cierta envergadura realizativa⁶⁰. Por su parte, Soler ha señalado que esa falta de acuerdo se debe a que las diferencias entre ambos géneros no existen, ya que su naturaleza documental es la misma: “Tan ‘documental’ es un grupo de obras como otro. Porque las reglas narrativas, la estructura, tienen en ambos casos las mismas bases de referencia. Porque utilizan un mismo lenguaje audiovisual y su referente inmediato es el material grabado en vivo, obtenido en el lugar de los hechos, con los protagonistas de los acontecimientos”⁶¹.

Sin embargo, la mayoría de los estudiosos de la televisión suelen diferenciar el documental periodístico de, al menos, un tipo muy particular de reportaje: el reportaje de actualidad. Mariano Cebrián Herreros afirma que, aunque el documental informativo en sentido restringido⁶² tiene como materia los hechos noticiosos, no los afronta, como el reportaje, centrándose en la actualidad más inmediata, sino profundizando en los aspectos de permanencia y de trascendencia para la sociedad:

El documental aborda una actualidad permanente y no tanto inmediata como sucede con el reportaje [...]. Debido a la liberación que adquiere respecto de la actualidad inmediata, el documental introduce nuevos factores que le caracterizan y le diferencian de aquél. El documental es un grado superior en la información. No se queda en los aspectos fugaces, en lo más aparente que muestra una noticia, sino que trata de llegar a las raíces de los hechos pasajeros [...]. Busca lo permanente, la sedimentación que deja la vida cotidiana. Penetra en la realidad para adquirir un conocimiento más global, más duradero. Frente a la temporalidad y fugacidad de los hechos que narra el reportaje, el documental se centra en lo perdurable⁶³.

Además, como la menor o mayor actualidad del tema tratado conlleva algunas diferencias en lo que respecta a los métodos de producción⁶⁴, García

⁶⁰ Cfr. PANCORBO, Luis, *La tribu televisiva. Análisis del documentaje etnográfico*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1986, p. 19.

⁶¹ SOLER, Llorenç, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁶² Como Cebrián Herreros utiliza el término “informativo” para referirse a todo documental producido para el medio televisivo, dicho autor emplea la denominación “documental informativo en sentido restringido” para aludir específicamente a lo que en este epígrafe se ha denominado “documental periodístico”. Cfr. CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *op. cit.*, p. 221.

⁶³ *Ibid.*, pp. 420 y 218.

⁶⁴ Bienvenido León y Miquel Francés, fijándose en el criterio de actualidad de los reportajes, han señalado una diferencia entre éstos y los documentales en lo que respecta a la escritura del guión. Según ellos, como los primeros se basan en hechos recientes, que incluso pueden alterarse durante la filmación, a menudo requieren un proceso de postguionización, mientras que, si bien existen excepciones considerables, los segundos se producen normalmente a par-

Jiménez también ha distinguido el documental del reportaje de actualidad por su mayor planificación, complejidad y duración: “El documental, como el reportaje, es un formato de creación informativa, pero más reflexiva, analítica, preparada y elaborada, su contenido informativo, más amplio y detallado, su estructura más compleja, y su duración mayor (puede alcanzar los 30 y hasta los 60 minutos)”⁶⁵. Estos elementos diferenciadores han sido compartidos por Barroso, quien considera que “quizá, el rasgo más relevante [del documental televisivo] desde la perspectiva de la realización (elaboración) sea su independencia respecto de la actualidad del tema abordado, que se traduce directamente en unos más dilatados tiempos de producción, lo que implica un mayor cuidado formal y rigor en el tratamiento visual”⁶⁶.

Aunque dichos criterios han logrado apartar el documental periodístico del reportaje de actualidad, no han sido suficientes para establecer una frontera nítida con otra clase de reportaje, el llamado gran reportaje, que se caracteriza, precisamente, por abordar de manera monográfica un tema de una actualidad más perenne, con unos plazos de preproducción, producción y edición mucho más amplios, y por disfrutar de una extensión de entre media y una hora de duración. Por esta razón, algunos autores, como Francisco Sanabria, José Luis Sánchez Noriega y Jaime Barroso, han optado por establecer una identificación entre ambos géneros⁶⁷. Mientras que otros, como Elena Bandrés, José Alberto García Avilés, Gabriel Pérez y Javier Pérez, han decidido prescindir de la similar duración y han mantenido el límite divisorio entre ellos atendiendo a la mayor ligazón explícita o implícita a la actualidad de los grandes reportajes. No obstante, éstos también han reconocido que en la práctica todas las fronteras se difuminan, y que en el

tir de una definición previa del guión. Cfr. LEÓN, Bienvenido, *op. cit.*, p. 62; FRANCÉS, Miquel, *La producción de documentales en la era digital. Modalidades, historia y multidifusión*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 33. No obstante, Jaime Barroso puntualiza que, aunque en ocasiones el guión final del documental se hace tras el visionado de las imágenes disponibles para que sirva de guía en el montaje de las secuencias, tanto “en el documental como en el reportaje, el guión definitivo [...] no será elaborado hasta que las imágenes no hayan sido vistas y montadas”. BARROSO GARCÍA, Jaime, *Proceso de la información de actualidad en televisión*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1992, p. 312.

⁶⁵ GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *op. cit.*, pp. 161-162.

⁶⁶ BARROSO GARCÍA, Jaime, *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Unidad Didáctica 133, Madrid, 1994, p. 87.

⁶⁷ Cfr. SANABRIA, Francisco, *Información audiovisual. Teoría y técnica de la información radiofónica y televisiva*, Bosch, Barcelona, 1994, p. 97; SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza, Madrid, 2002, p. 629; BARROSO GARCÍA, Jaime, *Proceso de la información de actualidad en televisión*, *op. cit.*, pp. 452 y 465.

caso de algunos grandes reportajes del programa de Televisión Española *Documentos TV* o de los del desaparecido *Abierto en Canal de Canal +*, “muchas veces no sabemos distinguir dónde termina el gran reportaje y dónde comienza el documental”⁶⁸.

1.3.2. *El documental de divulgación*

Junto a su finalidad periodística o informativa, el documental televisivo también desarrolló desde sus orígenes una vertiente formativa o educativa en saberes más permanentes, que tuvo su plasmación en lo que aquí llamamos los documentales de divulgación, entendiendo este último término en el sentido estricto en que lo hacen algunos autores como Fernández del Moral, para quien la divulgación es la comunicación especializada que se establece entre los científicos y el público en general⁶⁹; o Philippe Roqueplo, quien señala que la divulgación es únicamente aquélla que se lleva a cabo fuera de la enseñanza oficial o de las enseñanzas equivalentes, sin que forme parte necesariamente del proceso de formación de especialistas⁷⁰.

Aunque muchos de los documentales de divulgación en televisión también poseen una cierta vinculación con la información de actualidad, ya que se aprovechan de una situación propicia en la que un tema ha despertado interés en la sociedad⁷¹, en su desarrollo no se centran, como los reportajes o algunos documentales periodísticos, en los hechos noticiosos. Al contrario, teniendo la actualidad como punto de partida o elemento motivador, profundizan en la transmisión de conocimientos más atemporales sobre arte, literatura, historia, folklore, antropología, geografía, naturaleza, ciencia y tecnología, etcétera.

Precisamente, atendiendo a los mencionados contenidos específicos, los diferentes autores han realizado una división del documental de divulgación en varias especialidades temáticas⁷², algunas de las cuales son una adaptación

⁶⁸ BANDRÉS, Elena, GARCÍA-AVILÉS, José Alberto, PÉREZ, Gabriel *et al.*, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁹ Cfr. FERNÁNDEZ DEL MORAL, Javier y ESTEVE RAMÍREZ, Francisco, *Fundamentos de la información periodística especializada*, Síntesis, Madrid, 1994, p. 127.

⁷⁰ Cfr. ROQUEPLO, Philippe, *El reparto del saber. Ciencia, cultura, divulgación*, Gedisa, Barcelona, 1983, pp. 21-22.

⁷¹ Por ejemplo, los documentales literarios o históricos suelen aprovechar la concurrencia del aniversario del nacimiento o fallecimiento de un artista o de la consecución de determinados hechos históricos para, en el primer caso, recordar la vida y la obra del personaje en cuestión y, en el segundo, exponer las causas y consecuencias de los acontecimientos pasados.

⁷² Cfr. CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *op. cit.*, pp. 220-221; BARROSO GARCÍA, Jaime, *Realización de los géneros televisivos*, Síntesis, Madrid, 1996, p. 506; SOLER, Llorenç, *op. cit.*, pp. 63-67.

de las que se originaron primero en el cine⁷³: documental de arte, documental literario, documental histórico, documental etnográfico y antropológico, documental geográfico o de viajes, documental de naturaleza, documental científico y tecnológico, etc. En general, comparten las características que en los epígrafes precedentes se han atribuido al documental, pero difieren en la materia que es objeto de divulgación y en las exigencias que ésta impone a la realización.

El hecho de que la audiencia a la que van dirigidos los documentales de divulgación no esté constituida por un grupo de expertos ni tampoco por una comunidad con un interés específico en el estudio y aprendizaje de un determinado tema, sino por un conjunto heterogéneo de personas profanas en la materia y que habitualmente se acercan a la televisión buscando distracción y entretenimiento, es lo que determina que su discurso no adopte ni unos fines, ni un lenguaje ni unos modos narrativos y argumentativos propiamente científicos, sino que emplee otros que conectan más con las formas de entendimiento de las grandes audiencias.

Respecto a los fines, ninguno de estos documentales está concebido como un estudio sistemático novedoso sobre un asunto concreto que permite posteriormente a un especialista entablar el diálogo con otros colegas acerca de las cuestiones planteadas, sino que todos ellos tienen como principal objetivo transmitir una serie de conocimientos a un público inexperto, siempre desde el punto de vista particular de cada realizador.

En cuanto al lenguaje, dado que con gran frecuencia los confeccionan los profesionales de la comunicación (aunque algunos, como los históricos, también cuentan con especialistas, que participan como asesores o como invitados que prestan su testimonio delante de la cámara), los documentales de divulgación se caracterizan por presentar un lenguaje periodístico peculiar. Por un lado, éste comparte los rasgos de univocidad, precisión y claridad que definen al lenguaje de la ciencia, pero, por otro, mantiene como el literario, una preocupación por la estética del propio enunciado, si bien dicha preocupación difiere según la especialidad documental de que se trate. Por ejemplo es de gran importancia en los documentales de viajes o en los de naturaleza, en los que, según Bienvenido León, “esos enunciados audiovisuales se construyen de la

⁷³ Las bases sobre las que se asienta el documental de divulgación en televisión ya habían sido puestas antes de la invención de la imagen electrónica. A modo de ejemplo, Bienvenido León enumera varios documentales dedicados a la salud mental realizados por el National Film Board de Canadá a finales de los años cuarenta: *El sentimiento de rechazo* (*The Feeling of Rejection*, 1947), *El sentimiento de hostilidad* (*The Feeling of Hostility*, 1948), *Mecanismos mentales* (*Mental Mechanisms*, 1948), *Sobredependencia* (*Overdependency*, 1949) o *Sentimientos de depresión* (*Feelings of Depression*, 1950). Cfr. LEÓN, Bienvenido, *op. cit.*, p. 68.

forma que resulta más adecuada para que las imágenes más hermosas o llamativas destaquen todo cuanto sea posible”⁷⁴; y pasa a un plano secundario en los documentales retrospectivos, en los que la relevancia histórica de las imágenes tiene preferencia, en la mayoría de las ocasiones, sobre su calidad artística⁷⁵.

Finalmente, en cuanto a las técnicas narrativas y argumentativas que caracterizan al documental divulgativo, también se alejan de las utilizadas por el discurso científico. En síntesis, la diferencia puede cifrarse en que, mientras que la ciencia estructura el conocimiento de una forma lógica, el documental de divulgación lo hace generalmente de un modo narrativo y dramático (similar al de los filmes de ficción) para mantener la atención de la audiencia; y en tanto que la primera basa su argumentación en la demostración empírica, el segundo se apoya en la exposición retórica, puesto que, como apunta Alfonso Reyes, “la ciencia demuestra, y se dirige a los espíritus preparados por conocimiento y educación. La retórica persuade, y se dirige a todos los hombres”⁷⁶.

El repaso realizado a las aportaciones de los pioneros de las diversas corrientes documentales y a las de los principales teóricos del género en el cine y la televisión permite concluir que, al margen de las técnicas de producción particulares, de los objetivos específicos perseguidos por cada autor y cada escuela en las diferentes épocas, y de los diversos soportes de exhibición, el documental tradicional presenta varios rasgos que lo definen genéricamente.

Primero, la representación y explicación, con planos tomados de la realidad (bien por el propio autor del documental o bien por otros, como es el caso de las compilaciones históricas) de los acontecimientos que se originan en el mundo histórico, y que a diferencia del reportaje, no suelen mantener una estricta vinculación con la actualidad mediata o inmediata. No obstante, el documental está abierto a la reconstrucción parcial de hechos mediante actores y decorados, siempre que ésta no menoscabe su credibilidad y su estatus como género. Para ello, se deben dar tres condiciones: que la reconstrucción se lleve a cabo con veracidad, sea de algún modo advertida al espec-

⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁵ En lo que se refiere a la preocupación estética de los documentales históricos, también es preciso establecer una diferencia entre las compilaciones históricas, en las que, por trabajar fundamentalmente con imágenes de archivo filmadas por diversos camarógrafos, la voluntad artística del documentalista se ve muy reducida, y aquellos documentales retrospectivos en los que, por tratar de épocas remotas de las que no existen dichas imágenes o simplemente por la decisión voluntaria del realizador de prescindir de ellas, éste filma personalmente muchos de los planos que incluirá en la película, otorgando así a su trabajo una mayor creatividad.

⁷⁶ REYES, Alfonso, “Aristóteles o la teoría de la persuasión”, *Obras completas*, tomo XIII, Fondo de Cultura Económica, México, 1961, p. 375.

tador, y se produzca de manera excepcional, es decir, justificada por motivos tan razonables como la ausencia de material real filmado, como sucede de nuevo en bastantes documentales históricos. Aun con todos sus matices, esta primera característica aleja en buena medida al documental de los filmes de ficción, que aunque se apoyan en abundantes imágenes filmadas del mundo real, inventan total o parcialmente las historias que narran.

Segundo, la interpretación de la realidad, especialmente mediante la presencia explícita de uno o varios narradores (otro elemento que, como se ha mencionado, lo aparta de la ficción) y la selección y el montaje de imágenes y sonidos. Dicha interpretación va acompañada, en la mayoría de los casos, de una voluntad de influir y modificar la propia visión del mundo que posee el público, bien con propósitos específicamente ideológicos o sociales, como en muchos documentales propagandísticos o de contenido social, bien con una finalidad más informativa o educativa, como en los documentales periódicos y en los de divulgación.

Y tercero, la preocupación artística o estética del documentalista a la hora de plasmar la realidad, si bien, como se ha matizado a lo largo de las páginas precedentes, ésta difiere en función del soporte empleado para la producción del documental, es decir, todavía suele ser mayor en el caso de los cinematográficos que en el de los televisivos, especialmente si estos últimos tienen un marcado carácter periodístico; y también varía según el documental de divulgación del que se trate, puesto que ya ha quedado dicho que, en general, esa voluntad artística es más propia del documental de naturaleza y del de viajes que del documental histórico.

2. *El documental de divulgación histórica*

Tomando como punto de partida tanto algunas de las características generales del documental que arriba se han apuntado como las peculiaridades que dentro de éste se han atribuido a los productos divulgativos, vamos a abordar en este último apartado el estudio del que Julio Montero considera como el único género histórico cinematográfico (y por extensión televisivo) propiamente dicho: el documental de divulgación histórica⁷⁷. En primer lugar, se

⁷⁷ A pesar de la tradición con la que cuentan en el panorama cinematográfico las películas de ficción históricas, dicho autor español no piensa que constituyan en sí mismas un género histórico específico. Montero argumenta su postura aduciendo que, además de que no hay especialistas en el cine histórico argumental, puesto que la mayor parte de los grandes directores, guionistas o productores han realizado algunos filmes de ficción históricos a lo largo de su carrera, tampoco

considerarán las cualidades específicas exhibidas por dicha especialidad documental y, tras su exposición, se propondrá una definición del género.

Al tratarse de una especialidad temática, que tiene por objeto de divulgación el conocimiento histórico, entendido como el conjunto de “los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados”⁷⁸, este género participa, en primer lugar, de uno de los principales rasgos del documental antes descritos: la representación y explicación veraz por parte del realizador de unos hechos pretéritos, valiéndose no sólo de filmaciones de archivo, sino también de fotografías, obras de arte, mapas, gráficos, periódicos, planos recientes de lugares históricos, entrevistas a testigos e incluso de reconstrucciones parciales de sucesos. Esta característica permite distinguir a los documentales de divulgación histórica de las ficciones, los docudramas y los documentales *experimentales* que versan sobre el pasado, ya que, como se ha señalado de forma general en los epígrafes previos, todos estos largometrajes se alejan, de una u otra forma, de la exposición fidedigna de la realidad⁷⁹.

“hay unos códigos claramente definidos para hacer una película histórica”. Por el contrario, considera que la mayor aceptación del documental histórico por parte de los académicos se debe, entre otras razones, a que “en este formato cinematográfico sí existe un género específica y formalmente histórico”. MONTERO, Julio, “Fotogramas de papel y libros de celuloide: El cine y los historiadores. Algunas consideraciones”, *Historia Contemporánea*, n° 22, 2001, pp. 48 y 55.

⁷⁸ La primera acepción del término *historia* que recoge la vigesimosegunda edición del *Diccionario de la Lengua Española* es “narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *op. cit.*, p. 1219.

⁷⁹ Las ficciones y los docudramas históricos se apartan de la representación veraz de la realidad porque se apoyan tanto en la invención total o parcial de los hechos del pasado que les sirven como referente en el relato, para mantener la intensidad y el ritmo de éste, como en la presencia de actores interpretando con sus propias actitudes personales, y habitualmente sin la mediación explícita de la figura de un narrador, el papel de los verdaderos personajes históricos. De hecho, como señala Sandra Idrovo, la relación que el espectador espera entre los hechos mostrados en los docudramas históricos y los sucesos reales es principalmente metafórica, porque “los acontecimientos históricos singulares, al igual que las personas involucradas en ellos, convertidas en personajes, funcionan como meros instrumentos narrativos y dramáticos, es decir, como simples ocasiones para poner de relieve los elementos del obrar humano”. IDROVO, Sandra, “El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna”, *Comunicación y Sociedad*, vol. XIV, n° 2, 2001, p. 56. Por su parte, los documentales históricos que Robert A. Rosenstone califica de *experimentales* o *posmodernos* rechazan la verosimilitud fílmica al recrear los acontecimientos pretéritos mediante el humor, la parodia, el absurdo, el surrealismo, el dadaísmo y otras actitudes irreverentes, mezclando presente y pasado, ficción y realidad, y yuxtaponiendo imágenes y datos desconectados, fragmentarios e imprecisos. Algunos ejemplos fílmicos con los que el propio historiador norteamericano ilustra tales características son *Die Patriotin* (1979), de Alexander Kluge; *Sans Soleil* (1982), de Chris Marker; *Far from Poland* (1984), de Jill Godmilow, o *Surname Viet Given Name Nam* (1989) de Trinh T. Minh-ha. Cfr. ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997, p. 54.

Del mismo modo, una segunda cualidad del género documental de la que se hace eco esta especialidad es la interpretación de la realidad histórica que realiza el autor. Según el historiador norteamericano Robert A. Rosenstone, los documentales históricos que él llama *tradicionales*⁸⁰ (y que en este artículo venimos denominando documentales de divulgación histórica) muestran una visión o argumentación del pasado cerrada y simple, que se comunica a la audiencia preferentemente a través de la selección y el montaje de las imágenes “de forma continua en secuencias que vienen reforzadas por una banda sonora para dar al espectador la falsa sensación de que nada ha sido manipulado”⁸¹, y de la presencia explícita de intertítulos o de una voz en *off* autoritaria, lo que hace que se pueda incluir este género dentro de la modalidad documental que Bill Nichols denomina “expositiva”:

Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador, las imágenes sirven como ilustración o contrapunto [...]. La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión [...]. El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este tipo de mensaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con un fin diferente. De un modo similar, los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quizá quiera proponer el realizador⁸².

No obstante, además de esta narración dominante, los documentales de divulgación histórica también suelen presentar otras voces —las de los protagonistas de los hechos y las de los expertos en el tema tratado—, aunque,

⁸⁰ Según Rosenstone, a diferencia de los documentales históricos *experimentales*, los *tradicionales* se caracterizan por considerar la pantalla como una límpida ventana a un mundo real, lo que les lleva a representar el pasado empleando unos códigos que crean el llamado “realismo” cinematográfico. Cfr. ROSENSTONE, Robert A., *op. cit.*, pp. 49-50.

⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

⁸² NICHOLS, Bill, *op. cit.*, p. 68. Las otras tres modalidades de representación documental que distingue este autor son la *de observación*, la *interactiva* y la *reflexiva*. En la primera, el realizador presenta los sucesos que se desarrollan delante de la cámara sin inmiscuirse en ellos ni delatar su presencia. En la segunda, el documentalista interviene de un modo más activo en los hechos que narra a través de las entrevistas que hace a los distintos actores sociales, cuyos testimonios ofrecen una parte esencial de la argumentación. Finalmente, en la tercera, en la que se engloban los llamados documentales *experimentales*, la representación del mundo histórico se convierte en sí misma en el tema de meditación cinematográfica, ya que el documentalista nos habla menos de dicho mundo y más del proceso de representación en sí. Cfr. *Ibid.*, pp. 72-114.

como señala Rosenstone, quedan a menudo subordinadas a la argumentación ofrecida a través del comentario en *off*, y suelen utilizarse para respaldar o justificar sus afirmaciones:

[En los documentales], aunque haya más de un testigo o especialista con diferentes e incluso enfrentadas opiniones [...], estas diferencias nunca se “salen del guión” ni cuestionan la visión de conjunto. Estas opiniones diferenciadas semejan las acciones de los personajes secundarios que se oponen al héroe y que, en definitiva, sólo ayudan a destacar a este último. De hecho, los puntos de vista alternativos tienen poco impacto, sólo sirven para subrayar la certeza y la solidez de la visión del realizador⁸³.

Si atendemos ahora a su naturaleza divulgativa, el documental histórico presenta otras tres características importantes. La primera tiene que ver con el público objetivo al que se dirige a través del cine y/o la televisión. Éste está constituido por un conjunto heterogéneo de personas que ni son especialistas en la disciplina histórica ni tienen ninguna obligación o interés específico en su aprendizaje. De acuerdo con este rasgo, quedan excluidos de este género aquellos documentales que José María Caparrós denomina “filmes didácticos”, que, según él, se caracterizan por estar realizados por expertos –historiadores o pedagogos–⁸⁴ para ser exhibidos en centros

⁸³ ROSENSTONE, Robert A., *op. cit.*, pp. 51-52.

⁸⁴ Hasta los años sesenta, la mezcla de miedo y de rechazo a los medios audiovisuales mantuvo a los historiadores lejos de la producción de documentales históricos, limitando su participación en ellos al asesoramiento de los cineastas y los realizadores televisivos. No obstante, la emisión en Gran Bretaña en aquellos años de algunas series históricas televisivas, que según los académicos del país daban una interpretación del pasado falaz e imprecisa, les empujó a comenzar su propia producción de documentales retrospectivos para emplearlos en la docencia de sus materias. Dicha producción tuvo al principio como exponentes a John Grenville y Nicholas Pronay, que impulsaron el *British Inter-University History Film Consortium*, una organización que produjo un conjunto de documentales para la enseñanza universitaria de la historia moderna. Cfr. PRONAY, Nicholas, “The ‘Moving Picture’ and Historical Research”, *Journal of Contemporary History*, vol. XVIII, n° 3, 1983, p. 366. Además, la *Open University* fundada por el gobierno británico en 1968 también desarrolló una importante labor en la elaboración de documentales para los estudiantes de historia, entre los que destacó la serie de televisión *War and Society* (1973), cuyo director académico fue Arthur Marwick. En Holanda, la institución pionera en este campo fue el *Stichting Film en Wetenschap* de Utrech, en colaboración con la cual el profesor Rolf Shuursma, produjo en 1966 un documental histórico sobre la vida del líder fascista Anton Mussert, y poco después otro sobre la batalla de Arnhem. Cfr. FLEDELIUS, Karsten, “Audio-visual History (the development of a new field of research)”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. IX, n° 2, 1989, p. 153. Y en Francia, uno de los principales pioneros en la realización de documentales históricos de carácter didáctico fue el profesor Marc Ferro, quien entre 1972 y 1976 llevó a cabo una serie de catorce cortometrajes para la enseñanza de la historia a los alumnos de bachillerato de los liceos franceses. Cfr. CAPARRÓS LERA, José María, *La guerra de Vietnam. Entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998, pp. 27-28.

docentes e ilustrar determinados aspectos del programa de la asignatura de Historia⁸⁵.

La segunda está relacionada con la finalidad. El documental histórico no tiene como objetivo primordial presentar los resultados de las últimas investigaciones llevadas a cabo por un prestigioso historiador ni servir de escaparate para la exposición detallada de las controversias de los académicos acerca de un determinado tema histórico, sino transmitir una serie de conocimientos básicos sobre el pasado a una audiencia profana en la materia⁸⁶. Esta característica distancia de nuevo a este género de las ficciones, docudramas y documentales “experimentales” históricos, porque, en el caso de los dos primeros, tal fin divulgativo cede a la voluntad artística y de entretenimiento⁸⁷; y en los últimos, queda sustituida por la presentación del autor de una reflexión personal sobre algún hecho o tema ignorado por la historia escrita o sobre por qué la historia tiene, para él mismo o para los espectadores, un sentido en el presente⁸⁸.

Dado que, como recuerda Jerry Kuelh, los espectadores a los que se dirige el documental de divulgación histórica no conforman una audiencia “cautiva”, en el sentido de que no están obligados a verlo (como pueden estarlo los estudiantes en una clase de Historia)⁸⁹, el tercer y último rasgo que lo define es que, para conseguir mantener la atención del espectador, configura su rela-

⁸⁵ Sin embargo, el propio historiador español matiza que “éste no es el único marco en que pueden proyectarse, ni los alumnos sus únicos destinatarios”. CAPARRÓS LERA, José María, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁸⁶ No obstante, como en cualquier documental, en el histórico los conocimientos expuestos están siempre tamizados por el punto de vista del realizador, ya que la interpretación interesada de los hechos pretéritos no sólo ha estado presente en las compilaciones cinematográficas de carácter propagandístico que se realizaron durante la Segunda Guerra Mundial, sino que, dada la capacidad de influencia de la televisión, sus documentales retrospectivos también han sido utilizados para legitimar determinadas situaciones históricas.

⁸⁷ Según Ángel Luis Hueso, la mayor parte de las películas de ficción históricas, concretamente las que él llama de *reconstrucción histórica* (aquellas que reconstruyen en imágenes épocas más o menos remotas que no pudieron ser recogidas por las cámaras), no se concibieron, salvo contadas excepciones, con un afán didáctico-histórico, sino que nacieron con un claro predominio de la finalidad del espectáculo y la artística. Precisamente, este hecho justifica, en su opinión, que en ellas “la realidad pueda ser alterada por la libertad con que actúa el artista y que le lleva a realizar una obra que conecte con el espectador”. HUESO, Ángel Luis, *Los géneros cinematográficos (Materiales bibliográficos y filmográficos)*, Mensajero, Bilbao, 1983, p. 224.

⁸⁸ Cfr. ROSENSTONE, Robert A., *op. cit.*, p. 55.

⁸⁹ Cfr. KUELH, Jerry, “History on the Public Screen II”, en SMITH, Paul (ed.), *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, p. 180.

to de hechos pretéritos de forma dramática⁹⁰, es decir, mediante la apertura, el desarrollo y el cierre de un conflicto. Además, según Rosenstone, este conflicto está normalmente protagonizado por un conjunto de personas que han realizado actos heroicos o admirables o que han sufrido la explotación y opresión en un grado extremo:

Aunque sean filmes elaborados con imágenes originales y narrados por una voz omnisciente (la voz de la Historia), al apoyarse sobre todo en los recuerdos de supervivientes, y los análisis de expertos, los documentales históricos (igual que las películas de ficción) tienden a centrarse en individuos heroicos y a configurar la narración de los acontecimientos en términos de inicio-conflicto-resolución⁹¹.

Esta estructura implica el uso de varias técnicas narrativas y dramáticas, como la simplificación, condensación e incluso omisión de algunas cuestiones complejas, para adecuar el contenido a los límites del tiempo fílmico e impedir que el ritmo se ralentice y aburra a la audiencia; y la alteración del orden de los hechos, para provocar situaciones de suspense y crear interés. Además, el documental histórico no persuade mediante densos paquetes de argumentos, sino que emplea todas las potencialidades de los medios cinematográfico y televisivo (la cercanía del rostro humano, la rápida yuxtaposición de imágenes dispares, el poder de la música y del sonido en general) para intensificar los sentimientos que despiertan en los espectadores los sucesos que muestra la pantalla⁹². En opinión del historiador norteamericano, todas

⁹⁰ Como se advirtió, en esta nueva utilización del adjetivo *dramático*, éste no define el modo de representación directa de las acciones a través de la puesta en escena de unos personajes, sino que califica aquella estructura narrativa que nació ya con la tragedia griega y que, para mantener el interés del público, consiste, según Feldman, en que el relato “comienza, se desenvuelve y culmina siguiendo una progresión que abre y cierra un conflicto”. Dicha estructura se opone a la estructura lineal –frecuente en la tradición oriental– en la que los hechos se describen siguiendo una línea, “como la de un trayecto desde un sitio a otro, en el transcurso del cual ocurren episodios diversos en los que el protagonista se vincula con gente que a su vez cuenta su historia y así sucesivamente”. FELDMAN, Simón, *Guión argumental, guión documental*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 56.

⁹¹ ROSENSTONE, Robert A., *op. cit.*, pp. 34-35.

⁹² Después de analizar la respuesta del público norteamericano a tres de los documentales históricos más vistos y con mayor influencia en Estados Unidos en los últimos años, *The Atomic Cafe* (1982), *Shoah* (1985) y *The Civil War* (1990), Dirk W. Eitzen concluye que los realizadores de documentales históricos dramatizan la historia porque los espectadores esperan obtener de éstos lo que él denomina “una experiencia emotiva positiva”, es decir, que dichos filmes les impliquen emocionalmente en la historia que cuentan y les hagan conectar el pasado con sus propias vidas. Por eso, Eitzen señala que la audiencia de los documentales históricos prefiere casi siempre un marco de lectura melodramático a uno proposicional, o, dicho de otro modo, el tipo de representación histórica que ésta quiere tiene que ver más con la narración, que con la información y los argumentos. Cfr. EITZEN, Dirk W., *Bringing the Past to Life. The*

esas técnicas son necesarias, ya que “los acontecimientos históricos raramente ocurren en el orden, la forma y la intensidad convenientes para mantener al público en sus asientos”⁹³.

En conclusión, y a la luz de las características expuestas, se propone la siguiente definición de documental de divulgación histórica: aquella especialidad documental en la que un autor se dirige a las grandes audiencias con el propósito de darles a conocer de forma veraz y fidedigna un conjunto de acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados. Éstos adoptan preferentemente en el relato una estructura narrativa y dramática, en la que una voz en *off* va contando los hechos a medida que se suceden las imágenes (filmaciones de archivo, fotografías, obras de arte, mapas, gráficos, periódicos, planos actuales de lugares históricos e incluso la reconstrucción parcial de algunos sucesos), entre las que también suelen intercalarse los testimonios de los protagonistas o las explicaciones de los expertos en el asunto o período abordado.

Bibliografía citada

- ARISTÓTELES, *Poética* (traducción trilingüe de Valentín García Yebra), Gredos, Madrid, 1992.
- ARMES, Roy, *Panorama histórico del cine*, Fundamentos, Madrid, 1976.
- BAGET HERMS, Josep María, “El documental televisivo. Un mundo que explicar y una misión que cumplir”, *Imagen y Sonido*, n.º 29, noviembre 1965, pp. 60-64.
- BANDRÉS, Elena, GARCÍA-AVILÉS, José Alberto, PÉREZ, Gabriel *et al.*, *El periodismo en la televisión digital*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.
- BARNOUW, Erik, *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- BARROSO GARCÍA, Jaime, *Proceso de la información de actualidad en televisión*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1992.
- BARROSO GARCÍA, Jaime, *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Unidad Didáctica 133, Madrid, 1994.
- BARROSO GARCÍA, Jaime, *Realización de los géneros televisivos*, Síntesis, Madrid, 1996.
- BARSAM, Richard M., *Nonfiction film. A Critical History*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1974.
- BARSAM, Richard M., *The Vision of Robert Flaherty: The artist as Myth and Filmmaker*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- BLUEM, A. William, *Documentary in American Television. Form. Function. Method*, Hastings House Publishers, New York, 1965.
- CAPARRÓS LERA, José María, *La guerra de Vietnam. Entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998.

Reception and Rethoric of Historical Documentaries, tesis doctoral, University of Iowa, Iowa, 1994, pp. 171-178.

⁹³ ROSENSTONE, Robert A., *op. cit.*, p. 94.

- CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales: radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*, Ciencia 3, Madrid, 1992.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, tomo II, Gredos, Madrid, 1996.
- COSERIU, Eugenio, *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*, Gredos, Madrid, 1977.
- EITZEN, Dirk W., *Bringing the Past to Life. The Reception and Rethoric of Historical Documentaries*, tesis doctoral, University of Iowa, Iowa, 1994.
- ELLIS, Jack C., *The Documentary Idea. A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, Prentice Hall, New Jersey, 1989.
- FELDMAN, Simón, *Guión argumental, guión documental*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- FERNÁNDEZ DEL MORAL, Javier y ESTEVE RAMÍREZ, Francisco, *Fundamentos de la información periodística especializada*, Síntesis, Madrid, 1994.
- FLAHERTY, Robert J., "La función del documental", en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 144-147.
- FLEDELIUS, Karsten, "Audio-visual History(the development of a new field of research", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. IX, n° 2, 1989, pp. 151-163.
- FORSYTH, Hardy (ed.), *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, London, 1979.
- FRANCÉS, Miquel, *La producción de documentales en la era digital. Modalidades, historia y multidifusión*, Cátedra, Madrid, 2003.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Información audiovisual. Los géneros*, tomo II, Paraninfo, Madrid, 2000.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Akal Comunicación, Madrid, 1989.
- GUYNN, William, *A Cinema of Nonfiction*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1990.
- HUESO, Ángel Luis, *Los géneros cinematográficos (Materiales bibliográficos y filmográficos)*, Mensajero, Bilbao, 1983.
- IDROVO, Sandra, "El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna", *Comunicación y Sociedad*, vol. XIV, n° 2, 2001, pp. 37-70.
- KILBORN, Richard e IZOD, John, *An Introduction to Television Documentary. Confronting Reality*, Manchester University Press, Manchester, 1997.
- KUELH, Jerry, "History on the Public Screen II", en SMITH, Paul (ed.), *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- LEÓN, Bienvenido, *El documental de divulgación científica*, Paidós, Barcelona, 1999.
- LIN, Chen Yu, *La representación de la realidad en la obra de Joris Ivens en China: Cómo Yukong movió las montañas*, tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003.
- LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Rialp, Madrid, 1960.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Curso general de redacción periodística. Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*, Paraninfo, Madrid, 1993, segunda edición.
- MARZÁBAL ALBAINA, Íñigo, "Imagen y realidad. (Acerca de la relación entre documental y ficción)", en BARRERA, Carlos y JIMENO, Miguel Ángel (eds.), *La información como relato. Actas de las V Jornadas Internacionales de Ciencias de la Información*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1991, pp. 651-659.
- MATUSZEWSKI, Boleslas, "Una nueva fuente de la historia: la creación de un depósito de cinematografía histórica", en ORELLANA, Margarita de (ed.), *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, Premia, México, 1983, pp. 29-33.

- MONTERO, Julio, "Fotogramas de papel y libros de celuloide: El cine y los historiadores. Algunas consideraciones", *Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, pp. 29-66.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.
- PANCORBO, Luis, *La tribu televisiva. Análisis del documentaje etnográfico*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1986.
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio, *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999.
- PRONAY, Nicholas, "The 'Moving Picture' and Historical Research", *Journal of Contemporary History*, vol. XVIII, nº 3, 1983, pp. 365-395.
- RABIGER, Michael, *Dirección de documentales*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1987.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Castellana*, Gregorio Hernando, Madrid, 1884, duodécima edición.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, decimoctava edición.
- RENOV, Michael, "Toward a Poetics of Documentary", en RENOV, Michael (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, New York, 1993, pp. 12-36.
- REYES, Alfonso, "Aristóteles o la teoría de la persuasión", *Obras completas*, tomo XIII, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- ROQUEPLO, Philippe, *El reparto del saber. Ciencia, cultura, divulgación*, Gedisa, Barcelona, 1983.
- ROSEN, Philip, "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts", en RENOV, Michael (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, New York, 1993, pp. 58-89.
- ROENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- ROTHA, Paul, "Los problemas y las realidades del presente", en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 141-143.
- SALÓ, Gloria, *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- SANABRIA, Francisco, *Información audiovisual. Teoría y técnica de la información radiofónica y televisiva*, Bosch, Barcelona, 1994.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, *Breve historia de la comunicación en el mundo contemporáneo*, Ulzama Digital, Pamplona, 2002.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza, Madrid, 2002.
- SOLER, Llorenç, *La realización de documentales y reportajes para televisión*, CIMS 97, Barcelona, 1998.
- ÚBEDA, Joan, *Reportaje en TV: El modelo americano*, Íxia Films, Barcelona, 1992.
- VERTOV, Dziga, *El cine ojo. Textos y manifiestos*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- VIGO, Jean, "El punto de vista documental", en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 127-131.

Copyright of Comunicacion y Sociedad is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.

Copyright of Comunicacion y Sociedad is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.